

Le corps comme oeuvre d'art

Lucie Robert

Volume 27, numéro 3 (81), printemps 2002

Daniel Poliquin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/013334ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/013334ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (2002). Le corps comme oeuvre d'art. *Voix et Images*, 27(3), 585–592.
<https://doi.org/10.7202/013334ar>

Dramaturgie

Le corps comme œuvre d'art

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

«La théâtralité la plus secrète et aussi la plus troublante [est] celle qui met l'acteur au centre du prodige théâtral et constitue le théâtre comme le lieu d'une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d'une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel¹», écrivait Roland Barthes. L'ostentation du corps est en effet un des traits les plus caractéristiques au théâtre. Quand cette ostentation devient processus créateur, elle agit comme la mise en abyme d'une pensée sur la création artistique et sur la fonction sociale de l'art. Le corps devient matériau puis œuvre, esthétisé par l'intervention d'un créateur qui le façonne à son image et à sa ressemblance. Quand cette ostentation repose sur le rituel, elle transforme le corps en objet symbolique et permet, de ce fait, l'incarnation, la mise en chair du mythe. Il y a alors personni-

fication de l'Histoire et le corps devient le lieu de toutes les guerres. Ailleurs, ce sont les corps masqués, cachés, camouflés sous le masque ou sous le costume, qui se dédoublent et se superposent. Spectres et marionnettes figent le corps dans un non-lieu, dans la forme de son inexistence. Il ne s'agit pas ici de réfléchir à l'incarnation de traits ou de sentiments, où le corps agirait comme une métonymie ou une métaphore, — ce dont j'ai déjà eu l'occasion de parler dans une chronique antérieure² —, mais d'observer le corps comme une valeur et de penser une relation dialectique entre sa nature triviale et sa fonction symbolique.

Nul personnage n'illustre mieux cette fonction particulière du corps que celui de la sculpture vivante créé par Sébastien Harrison. Le titre de la pièce est aussi celui de l'œuvre,

*Titanica. La robe des grands combats*³ et il est accompagné de la signature, Edmund C. Asher, Londres, 1968. Créée au Théâtre d'aujourd'hui le 23 octobre 2001, dans une mise en scène de René-Richard Cyr, *Titanica* avait d'abord été produite en 1999 par André Brassard avec les élèves de l'École nationale de théâtre, dont l'auteur est diplômé. Sur la scène du Théâtre d'aujourd'hui, *Titanica* succède à *Floès*, créée l'année précédente, mais restée inédite. On ne saurait imaginer plus fort contraste entre ces deux textes. Alors que *Floès* était empreinte d'une rigueur tout intellectuelle, mettant en scène deux personnages perdus sur une banquise de l'Arctique à la suite d'un accident d'avion et se préparant à une mort certaine, l'action de *Titanica* est située sur les docks de Londres, foisonnant d'une faune variée. Seul point commun entre les deux textes, le recours à un personnage fantomatique, qui vient hanter la scène et qui réinscrit l'action dramatique dans une tradition dramaturgique d'inspiration shakespearienne. Dans *Floès*, ce personnage était celui de la veuve Franklin qui avait péri plusieurs siècles auparavant au même endroit, rappelant la mémoire des explorateurs et marchands des grandes compagnies de fourrures. Dans *Titanica*, il s'agit du roi Édouard II et de sa femme, Isabelle, dite la Louve de France, qui hantent les docks de Londres en quête de vengeance.

Nous sommes donc dans le temps présent. La reine d'Angleterre, Virginia première, la reine vierge, prépare un grand événement, ayant conclu avec l'Argentine une entente de nature particulière. Il s'agit d'éri-

ger dans une zone franche, là-bas, «de somptueux jardins d'inspiration anglaise» (p. 9). Le premier navire chargé de «fleurs anglaises» est prêt à partir et le chef du protocole s'apprête à organiser une cérémonie pour marquer l'événement. Toutefois, le quai Edward II, où doit se dérouler la cérémonie, est habité par des groupes de jeunes squatters paumés, chômeurs, itinérants, révoltés de toutes sortes. Parmi eux, *Titanica*, une sculpture vivante créée en 1968 par Edmund C. Asher, qui, après avoir connu la gloire, s'est réfugiée sur les quais, où elle écoule des jours tranquilles, vivant dans sa mémoire. Elle accorde toutefois une série d'entrevues à une jeune historienne de l'art qui doit cataloguer l'œuvre intégrale de Asher, mais qui s'intéresse surtout à cette œuvre singulière, car vivante.

Un matin, on découvre qu'un des immenses bacs de fleurs a été éventré. Il est là, suspendu au-dessus des têtes et l'on observe rapidement qu'il était trop bien scellé pour ne contenir que des fleurs. Qu'en est-il? La révolte sourd: la reine des squatters, Isadora, est absente; elle est en deuil de son frère DJ, dont elle ne retrouve toutefois pas le corps. Son concurrent, Black Jack, appelle à la révolte armée et au soulèvement général. Arrive le jeune Jimmy, un Américain débarqué clandestinement à Londres, qui répond à un appel général lancé sur le web, on ne sait trop par qui, et qui est visiblement la victime d'une arnaque. Pour calmer tout le monde, le chef du protocole envisage de restaurer *Titanica* et d'en faire l'effigie du royaume.

Or, le jeune Jimmy est aussi le sosie d'un personnage historique, Pierre de Galveston, amant d'Édouard

II, que la Louve de France avait jadis fait exiler d'Angleterre. Le fantôme d'Édouard, qui hante toujours le quai qui porte son nom, le découvre et l'engage à la lutte armée après lui avoir révélé l'impensable : les navires, en effet, ne contiennent pas de fleurs. Il a lui-même éventré le bac pour mettre au jour un vaste complot visant à épurer le sang de l'Angleterre. Cette figure du sang de la nation, souillé depuis le crime d'Édouard II, crée l'unité de la pièce, réunissant, comme autant de victimes, la reine Virginia, qui craint le « sang des pervers », et l'ensemble « des jeunes hommes et des jeunes femmes, des enfants et des vieillards, toxicomanes, marginaux, hémophiles ou simples citoyens que le mal du sang a vaincus et dont aucune famille n'a réclamé la dépouille » (p. 68). Ce sont là les « fleurs » dont l'Angleterre s'apprête à disposer, comme autant de déchets toxiques, pour conjurer la « malédiction ». Que peut l'Art dans un tel contexte ? Telle est la question qui agite *Titanica* et à laquelle elle devra répondre.

Une des pièces les plus fortes et les plus originales produites ces dernières années, *Titanica* est un texte emblématique des préoccupations contemporaines où s'entremêlent les dispositions physique et sociale de l'écologie, et qui offre une nouvelle lecture de la marginalité et des rapports de pouvoir.

*
**

L'œuvre dramatique d'Yves Sioui Durand, auteur d'une quinzaine de textes dramatiques, est peu accessible aux lecteurs de théâtre. *La conquête de Mexico*⁴ n'est que la seconde pièce qu'il publie, après *Le*

porteur des peines du monde, qui remonte déjà à 1992. C'est que Sioui Durand mène une recherche dramatique qui a peu à voir avec les règles classiques. Il s'agit surtout d'un théâtre mythologique, qui emprunte l'essentiel de sa forme au cérémonial et au rituel, dans une quête toujours plus approfondie des racines spirituelles des peuples autochtones d'Amérique et qui, dès lors, ne laisse que peu de place à la construction de fictions reposant sur une action (ou même une non-action) dramatique conventionnelle. Parce qu'elle est fondée sur l'adaptation du *Codex de Florence*, un recueil des témoignages laissés par les survivants du massacre de la noblesse de Mexico, et réunis par le franciscain Bernardino de Sahagun entre 1547 et 1580, sous le titre *Las historia general de las Cosas de Nueva España*, et que, de ce fait, elle accorde une plus grande importance au mot et à la parole, *La conquête de Mexico* se prête mieux que plusieurs autres pièces de Sioui Durand à la publication. Reste à savoir pourquoi il a fallu attendre si longtemps pour que cette pièce, une coproduction du Nouveau Théâtre Expérimental et de Ondinok, créée à l'Espace libre en avril 1991 dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, soit livrée de nouveau au public.

Peut-être fallait-il attendre que ne retombent les cendres laissées par la crise d'Oka en 1990 et les négociations constitutionnelles de 1992, les célébrations du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal et le 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique, événements qui ont encadré le travail d'écriture, pour que la mise en forme finale de la pièce

devienne possible. Telle est du moins l'explication de l'auteur, qui voit ces événements comme la négation ou l'occultation des voix autochtones d'Amérique. L'affaire est entendue : il n'existe d'histoire que celle des vainqueurs ; les vaincus étant, au mieux, réduits aux traces de leur mémoire, sans récit organisateur ou explicatif. Et lorsque, de surcroît, cette mémoire s'incarne dans une langue aujourd'hui disparue, il est plus que probable que l'affaire sera classée. Tel est pourtant le projet de Sioui Durand, ici, que de rendre audible la parole des survivants du massacre, de mettre en scène la conquête de Mexico par les Espagnols sous la direction de Cortes, et cela, du point de vue des vaincus.

Le texte de la pièce, si l'on peut parler de pièce, tente de reproduire le temps mythique propre aux communautés autochtones. Elle est structurée par les dix-huit mois du calendrier aztèque, de vingt jours chacun, qui divisent la pièce en autant de tableaux. De même, le recours aux dieux et aux présages véhiculés par le Grand Récit mythologique aztèque fournit des éléments d'explication à ce qui reste une des grandes tragédies de l'humanité : la destruction, en quelques mois, par une poignée d'aventuriers, d'une civilisation autrement puissante et bien structurée. Le mot « tragédie » doit ainsi s'entendre aussi bien au sens propre qu'au sens figuré. Comme l'écrit Jean-Pierre Ronfard dans la préface : « Tous les éléments de la tragédie sont en place : prédictions orales et présages ; héros voués à la mort ; destin inéluctable ; un chœur de voix pour narrer, provoquer et se plaindre ; et aussi la méprise totale qui, au moment déci-

sif, aveugle les Mexicains et leur fait prendre pour des dieux ceux qui deviendront bien vite leurs conquérants et leurs exterminateurs. » (p. 9) Le caractère tragique est cependant atténué par la distanciation qu'opère la présence d'un narrateur, guide touristique mexicain, et qui fait intervenir le présent comme point de vue sur l'histoire. Le spectateur devient lui-même ce touriste qui visite les ruines du Templo Mayor où se déroule l'action principale ; vendeurs, charlatans et mendiants, qui habitent la grande place de Mexico-Tenochtitlan, contrastent avec les personnages de la noblesse aztèque qui vivent ces événements douloureux. Cérémonies sacrificielles, marionnettes, jeux de balle, danses rituelles ponctuent l'action dramatique, créant une dimension mythique où sont exposées les relations entre les Mexicains et leurs dieux.

Jouée par des comédiens de toute provenance, blancs (québécois, mexicains, vénézuéliens, chiliens) et amérindiens (innu métis, cri, huron wendat, tzotzil-maya), la pièce avait, au moment de sa création, connu un certain succès. La revoici donc, dans une version écrite et en l'absence de ces visages, mais dotée désormais d'une voix propre que l'on espère de longue durée.

*
**

Avant *Faust*⁵, Richard J. Léger, directeur artistique du Théâtre du Musée canadien des civilisations, n'avait encore vu aucune de ses pièces montées sur scène. Celle-ci a été créée à Ottawa, par le Théâtre de la Catapulte, dans une mise en scène de Joël Beddows. Relevant « le défi

de la modernisation» (p. 9), Léger a choisi d'incarner la figure centrale du mythe de Faust, celle de Méphisto, «dans un personnage composite et polymorphe, une Muse diabolique qui incitera le dramaturge à devenir le personnage central de son œuvre en un passage à l'acte théâtral qui réinvente, en une métaphore très spectaculaire, la démesure des pouvoirs accordés à Faust par le diable goethien» (p. 8).

Le rideau s'ouvre sur le Dramaturge en conversation téléphonique avec un directeur artistique qui n'est pas convaincu de l'intérêt du texte en préparation : «Tu sais bien que l'heure est à l'humour. Le public veut rire à tout prix. Y'a plus rien de sacré.» (p. 15) Le Dramaturge précise alors son projet : «C'est pas sa pièce [de Goethe] que je voudrais m'approprier. C'est... son inspiration, sa Muse.» (p. 16) Arrive «Z», avec grands fracas, la Muse justement, envoyée par le Diable : «Pourquoi vous limiter à adapter Faust? Récrivez-le! Que dis-je, jouez-le.» (p. 21) Le Dramaturge devient alors Jean Faust, auteur des *Chroniques scientifiques et personnelles*, professeur de l'Université et chercheur en biogénétique, coincé entre le manque chronique de fonds de recherche et l'éthique biomédicale qui lui refuse l'autorisation de travailler sur des sujets humains. S'établit alors une relation dialectique entre les deux plans de la pièce : celui où le dramaturge réécrit le mythe de Faust et celui où le biogénéticien procède au clonage d'un être humain. Chaque rôle repose ainsi sur une double identité, une sur chacun des deux plans de la fiction. Le Dramaturge est Faust lui-même; «Z», la muse, s'in-

carne successivement en une conseillère dramaturgique, un psychologue ou la présidente d'un groupe pharmaceutique; la Première Comédienne joue le rôle d'Hélène, présente comme mère porteuse; la Deuxième Comédienne est Marguerite, une biochimiste d'origine suisse-allemande opposée au clonage humain, mais dont Faust vole les données; l'Éclairagiste devient le philosophe Wagner, spécialiste en éthique médicale, lui aussi opposé au projet de Faust.

Force est de reconnaître que la réflexion sur la biogénétique réactualise efficacement la démarche de Faust. Car la quête de l'immortalité est tout autant celle du généticien, qui cherche la jeunesse éternelle, que celle de l'artiste qui se survit par son œuvre. En bout de course, ayant fait le vide autour de lui, Faust renonce à son projet. Il sera interné, et «l'éternelle jeunesse, c'est long» (p. 163). Le dernier tableau fait lire la chronique finale : «J'ai voulu créer la vie./Parce que je voulais être égal à Dieu./Mais en essayant, j'ai tué l'essence même/De ce qu'elle représente./Je l'ai dénaturée.» (p. 165) Si Faust a perdu son pari, le Dramaturge, lui, l'a gagné : «Repose en paix, Poète. Tu as honoré ton contrat.» (p. 165)

**

Pièce créée d'abord à Paris, le 7 mars 2002, au Théâtre international de Langue Française, dans une mise en scène de Gabriel Garran, *Le ventriloque*⁶ a été reprise à Montréal, à l'Espace Go, en novembre 2001, dans une mise en scène de Claude Poissant. Au départ, le ventriloque est

seul en scène avec sa poupée, dont on apprend qu'elle a seize ans et que c'est aujourd'hui son anniversaire. Alors qu'elle avait demandé, en guise de cadeau, un stylo Parker, elle reçoit une série de boîtes gigognes, douze exactement, dont la dernière est si petite qu'il faut la regarder avec une loupe : on découvre alors un trou de serrure, où elle voit... C'est alors que le rideau s'ouvre sur une chambre, où Gaby est en train d'écrire. Le procédé d'enchâssement, qui mime celui des boîtes gigognes, ne manque pas d'intérêt. La pièce enchâssée commence tel un conte de fées : « Il était une fois une jeune fille... » (p. 12) Un deuxième enchâssement introduit une narration, car Gaby se prend pour une écrivaine : « Dis-lui d'attendre deux minutes. Je termine une phrase. » (p. 13) Tout de suite, cependant, Gaby rencontre le Docteur Limestone, car elle « souffre d'un grave blocage » (p. 16) depuis quatre ans, c'est-à-dire depuis la mort de son frère, le poète Aurélien Létourneau (auteur d'un livre intitulé *Le déluge de minuit*), et elle veut « retrouver [sa] plume » (p. 18). Or, à l'époque, l'autopsie, en plus de maintes blessures, avait révélé que « la langue d'Aurélien avait disparu. Selon les experts, elle n'avait été ni tranchée, ni arrachée, mais aucun d'entre eux ne pouvait expliquer comment elle s'était séparée de sa base. Aucun. » (p. 17) Ainsi se multiplient les figures du langage, un des motifs les plus constants de l'écriture de Larry Tremblay.

Au Docteur Limestone, Gaby raconte les circonstances de son anniversaire et le conflit qui l'a alors opposée à sa mère : elle avait coupé ses cheveux, sa mère a donc jeté le gâteau. « Des semaines auparavant, j'ai

demandé à ma mère qu'elle m'offre, pour le jour de mes seize ans, un stylo de marque Parker, Parker plaqué or. » (p. 23) Nous voilà ainsi revenus à l'anecdote initiale, mais dans une sorte de logique en spirale qui reproduit le désordre de l'analyse : à mesure que l'anecdote s'enrichit, se complexifie et devient d'autant plus obscure, la logique du temps linéaire se brouille. L'on comprend tout de même que, ayant enfin reçu le stylo désiré, Gaby ouvre son premier cahier et qu'elle écrit, selon le modèle offert par Balzac, son « idole », et en s'inspirant des livres qu'elle lit en cachette dans sa chambre : « Je brûle de coucher sur mes cahiers rayés, avec mon encre préférée, couleur mer des Caraïbes, les mots qui vont former mon œuvre. J'ouvre un cahier, j'écris. Les mots s'échappent de la pointe verte du Parker sans le moindre effort. Je suis emportée dans un mouvement doux et régulier qui donne à mes phrases une respiration classique. L'histoire qui remplit, page après page, mon petit cahier concerne mon amie Léa. » (p. 23) Peu à peu, elle découvre une étrange vérité : tout ce qu'elle écrit avec le Parker plaqué or devient réalité. Aussi, apprenant que son frère, étudiant en littérature et poète à ses heures, s'est enfui avec les douze cahiers et qu'il vit à l'étranger, elle a cessé d'écrire. Aurélien vit alors de la magie de l'écriture de sa sœur : « Pour vivre, il lui suffit d'ouvrir le premier cahier, de le lire. Des gens s'approchent et écoutent, peu importe leur langue. Quand il referme le cahier, les gens lui offrent à manger et à boire [...] » (p. 38)

Le caractère étrange du propos est redoublé par le caractère tout aussi étrange de l'entrevue avec le

Docteur Limestone. À chaque étape de son récit, Gaby doit enlever une pièce de ses vêtements, comme dans un jeu. On comprend alors que cette visite n'est pas unique, mais qu'elle en réunit plusieurs, où s'est répété le même procédé : « Ça ne t'a pas fait mal, la dernière fois. Ce sera encore la même chose, cette fois-ci. » (p. 35) Au moment du récit de la visite à Aurélien, c'est le docteur Limestone qui parle et qui prend le récit en charge sur le mode de la suggestion : « Après avoir déchiré la lettre de ton frère, tu as ouvert un cahier, tu as pris le Parker plaqué or et tu as écrit une autre histoire. » (p. 41) On découvre alors qu'Aurélien n'est pas mort, qu'il est le Docteur Limestone et qu'il est dévoré par la jalousie : « C'est inadmissible qu'une jeune fille de seize ans écrive un chef-d'œuvre. » (p. 44) À travers cette histoire non linéaire, où le désordre du récit tente de reproduire le mouvement de l'inconscient, s'élabore une réflexion sur la création et sur ses rapports à une réalité de nature fantasmatique. La scène de séduction entre Gaby et le Docteur Limestone est de cet ordre : « Plonge dans le mal, Gaby. Plonge dans la poésie, plonge dans le noir. » (p. 45) Dès lors, la scène redevient ce qu'elle était au départ : « Docteur Limestone est seul. Il tient dans les mains la poupée du ventriloque. » (p. 46) Arrive alors sa mère à lui, Talihuana, qui lui rappelle qu'il a un rendez-vous avec le Docteur Limestone... C'est reparti. La poupée a maintenant vingt-sept ans.

*
**

La marionnette du ventriloque dissout l'individualité physique du

personnage et, par la confusion qu'elle engendre dans l'origine de la parole, elle brouille l'ordre du discours. Les masques de la *commedia dell'arte* ont eux aussi pour fonction de dissoudre l'individualité, mais ils le font à travers un objet qui médialise la relation entre un rôle et un acteur et qui, de ce fait, réduit le personnage au type. Le corps n'est donc plus le lieu du personnage, qui s'incarne alors dans le masque ; il devient le support physique d'un rôle figé dans un perpétuel présent. Le travail de l'acteur réside ainsi dans la souplesse de ses déplacements et dans la verve de sa parole. Paradoxalement, c'est par là même que l'acteur se trouve valorisé : dégagé du personnage, celui-ci retrouve sa pure présence physique à travers le mouvement et les *lazzis*, qui lui laissent l'occasion de réactualiser sans fin, et toujours d'une manière nouvelle, un personnage sans épaisseur, dans une anecdote qui appartient à l'ordre du cliché. Dans la *commedia dell'arte*, le travail créateur est en effet dans le jeu et non dans le propos.

Scénario de *commedia dell'arte*, écrit pour expérimenter le masque comme objet scénique, *Mentire*⁷, dont le titre est d'ailleurs donné en italien, ce qui lui vaut son étrange « e », est un texte destiné au jeune public. Créée à Caraquet le 7 février 1998 et présentée en tournée en Acadie, en Ontario et au Québec, la pièce repose sur une idée de Robert de Bellefeuille, mais elle est écrite conjointement avec Louis-Dominique Lavigne. Elle est publiée avec une préface de Guy Freixe, une note historique de Mireille Francœur, des croquis et de fort réussies photographies de scène. L'intention didactique est évidente, mais, loin

de nuire à la création, elle l'engendre. Comment, en effet, réactualiser un scénario traditionnel et le rendre accessible à de nouveaux publics, peu informés de surcroît?

Les personnages de *Mentire* présentent ainsi une petite touche moderne: deux rôles ont été féminisés, celui de Madame Pantalone et celui de Madame Dottore, ce qui permet de déplacer l'action dramatique, sans éliminer cependant le quiproquo amoureux propre à la tradition. Ici, ce sont des femmes qui cherchent des amants riches et non de riches bourgeois qui sont en quête de jeunes filles. Les autres rôles restent conformes au canon: Arlequin est un valet rusé qui se met les pieds dans les plats; Tartaglia est un valet un peu niais que le premier entraîne dans ses aventures; le Capitan ou Capitaine est l'étranger qui débarque et autour duquel s'organise la chasse aux amants. Pour conjuguer une réflexion sur l'art du masque et ce scénario de convention, les auteurs ont centré le quiproquo amoureux sur le mensonge et le déguisement. Ainsi le masque se trouve-t-il thématisé et expressément combiné à une réflexion d'ensemble qui s'exprime à

tous les plans. Le genre lui-même ne s'en trouve pas ici renouvelé. Tel n'était d'ailleurs pas le projet des auteurs. La féminisation de quelques rôles ne change rien d'important à cet art de l'acteur dont on comprend toutefois qu'il peut se vivre aussi bien au féminin. L'on rira tout de même aux traditionnelles pantalonades et l'on se sentira peut-être rassuré de constater que le corps de l'acteur reste une valeur aussi sûre dans l'engendrement de la théâtralité.

1. Roland Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points. Littérature», 1964, p. 43.
2. «Le corps dérégulé», *Voix et images*, n° 76, automne 2000, p. 187-193.
3. Sébastien Harrison, *Titanica. La robe des grands combats*. Edmund C. Asber, Londres, 1968, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 2001, 95 p.
4. Yves Sioui Durand, *La conquête de Mexico. Adaptation dramatique du Codex de Florence*. Théâtre, Montréal, Trait d'union, coll. «Tabula rasa», 2001, 205 p.
5. Richard J. Léger, *Faust: chroniques de la démesure*. Théâtre, préface de Dominique Lafon, Ottawa, Le Nordir, coll. «Actes premiers», 2001, 165 p.
6. Larry Tremblay, *Le ventriloque*, Carnières, Lansman éditeur, coll. «Nocturnes théâtre», 197*, 2001, 47 p.
7. Louis-Dominique Lavigne et Robert Bellefeuille, *Mentire*. Théâtre, Sudbury, Prise de parole, 2000, 89 p.